

Performativité du « corps » autobiographique de la marionnette dans *Billy Twinkle* de Ronnie Burkett

Jenn Stephenson

Number 58, Fall 2015

Interactions fictionnelles et scéniques dans le solo contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038321ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1038321ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Université de Montréal

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Stephenson, J. (2015). Performativité du « corps » autobiographique de la marionnette dans *Billy Twinkle* de Ronnie Burkett. *L'Annuaire théâtral*, (58), 75–89. <https://doi.org/10.7202/1038321ar>

Article abstract

For the autobiographical solo performer, the presence of the authentic subject-body is an object of fascination for the audience. The focus of this interest is the interrelation between the physical subject body (world^a) and the performatively-generated protagonist body (world^b). Autobiographical performance shows the potential for fictional acts to transcend ontological borders and have actual-world effects. How do we understand the transfer of performative experience among ontologically disparate selves when one of those selves is a puppet? In world^b, a puppet is a living character; in world^a that puppet switches off, becoming simply an object. In light of this characteristic of puppets to lapse into non-being, this paper will examine the strategies used by Ronnie Burkett in his play *Billy Twinkle* to tackle the question implied by the play's subtitle *Requiem for a Golden Boy*: Does Billy die?

Performativité du « corps » autobiographique de la marionnette dans *Billy Twinkle* de Ronnie Burkett¹

JENN STEPHENSON

Université Queen's

Traduit de l'anglais par
Isabelle Léger, avec la
collaboration
de Francis Ducharme

Philippe Lejeune a été le premier à proposer le principe d'une unité autobiographique dans le but d'établir des critères permettant de penser l'autobiographie comme un genre distinct du récit à la première personne. En principe, le sujet de l'énonciation (l'auteur), le narrateur et le protagoniste doivent être identiques et le sujet doit être une personne réelle (Lejeune, 1989 : 5). Utiliser une « personne réelle » comme sujet donne effectivement un fondement au récit, l'arrimant à une vérité du monde réel, alors que l'identité entre les instances de la narration (l'auteur, le narrateur et le protagoniste) maintient cette vérité lorsqu'elle se déplace d'une instance à l'autre. Tandis que s'opère le passage de l'auteur (monde^a) au narrateur (monde^b), puis au protagoniste (monde^c) – passage inévitable mais aussi graduel entre les niveaux fictionnels –, la vérité subit un processus continu de construction, de sélection et d'omission. Dans la pièce de théâtre de marionnettes *Billy Twinkle* écrite et jouée par Ronnie Burkett, des instances tripartites d'auteur, de narrateur et de protagoniste sont « identiques », car elles partagent une même biographie en la personne fictive de Billy Twinkle. Toutefois, elles sont significativement non identiques en ceci que les instances autobiographiques inspirées de la vie réelle de Ronnie Burkett sont partagées entre différents corps. Billy Twinkle est incarné par l'acteur humain Ronnie Burkett, mais aussi

1 Cet article, qui contient des passages remaniés d'un texte de Jenn Stephenson paru dans *Performing Autobiography: Contemporary Canadian Drama* [© University of Toronto Press, 2013], a été reproduit avec la permission de l'éditeur. Tous droits réservés.

par des marionnettes de diverses tailles. En raison de l'importance du corps autobiographique du point de vue de la communication, *Billy Twinkle* constitue un cas d'étude précieux. Les différences biologiques et matérielles entre les éléments autobiographiques de l'être humain et de la marionnette délimitent des domaines clés d'intérêts théoriques quant aux fonctions des corps authentiques dans la représentation autobiographique. En d'autres mots, comment les principes centraux du pacte autobiographique développés par Lejeune concernant l'authenticité et l'identité du sujet et du protagoniste sont-ils confirmés (ou remis en question) lorsqu'une instance est occupée par un sujet humain réel et l'autre, par un double qui est une marionnette?

Pour étudier la relation entre le corps du sujet autobiographique et le corps du protagoniste, Ric Knowles reprend le concept de performativité utopique, défini par Jill Dolan, afin de repérer les coups de théâtre particuliers par lesquels deux moi (*selves*) fusionnent pour révéler des écarts de signification. Cette fusion génère un « frisson phénoménologique² » (Knowles, 2006 : 50) pour le public au moment où le cadre fictionnel semble se dissoudre. Le public devient alors brusquement le témoin de quelque chose de très réel. Le spectacle solo autobiographique d'Emily Taylor, *Bathroom*, en offre un bon exemple. La pièce relate l'expérience de la boulimie de l'auteure et présente « un récit à la première personne de plus en plus choquant d'ingestion et de régurgitation obsessionnelles de grandes quantités de nourriture et d'une décennie en montagnes russes de pertes et de reprises de poids à donner le vertige³ » (*ibid.* : 49). La performance se conclut avec le retour d'Emily, descendant de la scène et ramassant un sac en papier pour en tirer un beignet aux pommes, sucré et collant, « qu'elle dévore avec ce que les didascalies présentent comme *un plaisir évident et grossier*⁴ » (*ibid.* : 50; souligné dans le texte). On peut imaginer la réaction du public témoin de cet acte transgressif. Certes, Dolan et Knowles soulignent l'intersubjectivité entre la scène et le public, mais la cause sous-jacente du *frisson* associé à ce moment est plus encore l'intersubjectivité radicale entre les deux *personas* qui occupent le corps d'Emily. Le beignet aux pommes consommé à l'intérieur du cadre fictionnel d'Emily dans le monde^b est aussi nécessairement consommé dans le monde^a, où Emily se remet de sa boulimie. Conçue à l'origine comme un acte fictionnel, la performance de l'ingestion du beignet par Emily^b traverse dès lors la frontière ontologique, surprend Emily^a et révèle le corps de l'interprète habituellement occulté par la représentation. Le public du monde^a est mis en présence du monde^a d'Emily et se voit, pour ainsi dire, soudainement transporté hors de la fiction, comme le suggère Dolan, dans une sorte de vision utopique « qui soulève tout le monde légèrement au-dessus du présent, dans un sentiment d'espoir à l'égard du monde qui pourrait advenir si tous les moments de notre vie étaient tout aussi émotivement chargés, généreux, frappants sur le plan esthétique et intenses sur le plan intersubjectif⁵ » (Dolan, 2006 : 5). Des moments comme ceux-là, où les *moi* fictifs

2 « [...] phenomenological frisson ».

3 « [...] increasingly graphic first-person accounts of the obsessive ingestion and regurgitation of vast quantities of food; of a roller coaster of weight gain and loss over ten years ».

4 « [...] devouring it with what the stage directions call *evident and uncouth enjoyment* ».

5 « [...] that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be

et réels deviennent perméables les uns aux autres, fournissent un catalyseur essentiel pour que le sujet du monde réel se voie modifié par la représentation de son propre passé autobiographique.

Mais qu'en est-il des marionnettes? Est-ce que le solo autobiographique dans lequel le sujet humain est divisé peut, grâce à la marionnette devenue protagoniste, accéder à ce type d'intersubjectivité utopique qui semble dépendre d'un corps unitaire? Bien qu'une marionnette puisse être modelée à l'image de son marionnettiste à des fins d'autobiographie, la marionnette ne peut pas partager l'histoire somatique du sujet original. Le corps de la marionnette n'est pas marqué par la trame des événements qu'elle raconte. La séparation entre le protagoniste fictionnel et le sujet réel semble empêcher la manifestation d'un moment similaire à celui du «beignet aux pommes» de *Bathroom* et éliminer la possibilité qu'un geste du protagoniste marque le sujet. Et pourtant, physiquement parlant, le marionnettiste et la marionnette ne sont jamais vraiment disjoints. Ce contact est plutôt d'un autre genre – atténué, mais pas séparé. En premier lieu, le marionnettiste et la marionnette partagent une même voix. Bien que projetée à une certaine distance de l'émetteur, cette voix ne se distingue pas de celle de l'interprète d'un solo autobiographique dans lequel la voix s'exprime pour chacun des *moi*. En outre, le marionnettiste et la marionnette partagent leur gestuelle. Leurs mouvements ne sont pas tout à fait les mêmes, mais ils sont synchrones et liés de manière causale. Ainsi, pour que la marionnette lève la main, le marionnettiste doit manipuler certains fils, tout comme il doit mouvoir ses mains et ses bras pour que la marionnette bouge la jambe. Enfin, le plus important est que le marionnettiste et la marionnette soient animés d'une même acuité, sorte de communion psychologique ou spirituelle qui vivifie la marionnette. Bil Baird, marionnettiste de l'âge d'or du genre aux États-Unis, décrivait ce don de la conscience comme ce qui «descend sur les fils⁶» (Baird, 1973 : 17). En raison de l'interaction particulièrement intime entre le marionnettiste et sa marionnette, l'objet animé devient une extension du corps humain réel et une part vivante de son image personnelle. Toutes ces relations entre le sujet humain et le protagoniste d'un spectacle de marionnettes créent un canal entre les deux permettant le passage d'un flux d'affects typiques de la performativité utopique. La communion entre le sujet réel et sa projection de lui-même dans un objet de fiction, malgré l'écart qui existe entre l'objet manipulé et celui qui en tire les fils, est perçue comme vivement authentique.

Billy Twinkle de Burkett ne prend pas tout à fait comme sujet autobiographique Burkett lui-même, mais un personnage de fiction qui lui sert de double, Billy Twinkle, que le soliste incarne d'abord avec son propre corps⁷. Billy travaille comme marionnettiste sur un bateau de croisière. Portant une veste

like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense».

6 «[...] coming down the strings».

7 Né en 1957, Ronnie Burkett avait 51 ans lors de la première de *Billy Twinkle* en 2008. Burkett et Billy partagent donc une chronologie similaire. Comme Billy, Burkett s'est découvert une passion pour les marionnettes à un jeune âge. Tous deux ont grandi avec le soutien de leur famille dans de petites localités rurales de l'Ouest canadien – Moose Jaw (Saskatchewan) pour Billy, et Medicine Hat (Alberta) pour Burkett. Lorsqu'ils étaient jeunes, tous deux ont fait le tour des festivals de marionnettes aux États-Unis, où ils ne

blanche et souriant de toutes ses dents, Billy divertit avec brio les passagers du navire en jouant les classiques du théâtre de marionnettes. La pièce commence avec un numéro joué par Billy. Au fur et à mesure que la scène progresse, Billy commence à se plaindre, dans un monologue intérieur, de l'inconscience grossièreté du public qui parle sans arrêt. Au bout d'un moment, sa colère éclate et il prend à partie un des spectateurs. Cette incartade inexcusable pour un homme de spectacle entraîne son congédiement. Seul à la proue du navire, Billy envisage de se suicider en se jetant par-dessus bord. Avant de sauter, il se met à genoux pour prier : « Je te remercie, mon Dieu, pour cette journée et toutes les bénédictions que j'ai reçues... Ma vie n'a pas été mauvaise, mon Dieu. C'était correct. Alors je te remercie, Père qui es aux cieux, pour la générosité de ton bien. Ce n'est pas le pire moment que j'ai connu, mon Dieu, non... Le pire, c'est de ne plus aimer les marionnettes. Ça, c'est le pire, et de loin⁸ » (Burkett, 2008 : 12). Le nœud de la crise de Billy s'avère ainsi modéré comparativement à celui de plusieurs spectacles autobiographiques : Billy souffre d'une perte de soi parce qu'il s'est éloigné de la vocation de marionnettiste grâce à laquelle il s'est longtemps défini.

Alors qu'il est sur le point de sauter du navire, Billy entend la voix de son défunt mentor, Sid Diamond : « Être ou ne pas être, telle est la question⁹ » (*ibid.* : 13). Billy panique en entendant ce soliloque fantomatique. Son agitation est encore plus grande lorsqu'il prend conscience que la voix de Sid provient de sa propre bouche. Sid est une marionnette à main, dont la manipulation surréaliste et la voix sont produites par Billy Burkett. Plus surréaliste encore, elle est coiffée d'une paire d'oreilles de lapin roses. Comme Billy, Sid est maintenant coincé. Après la mort de Sid, Billy s'était fabriqué une marionnette à son effigie pour l'utiliser dans ses numéros de cabaret. D'une certaine manière, la marionnette a capté une partie de l'âme de Sid et l'empêche de « partir vers la lumière¹⁰ » (*ibid.* : 17) :

SID. As-tu une idée de ce que c'est que d'être coincé au milieu?

BILLY. Oui, Sid, je le sais! C'est pourquoi je vais mourir.

SID. Oh non, tu ne mourras pas! Si quelqu'un doit mourir, ce sera moi!

BILLY. Tu es déjà mort!

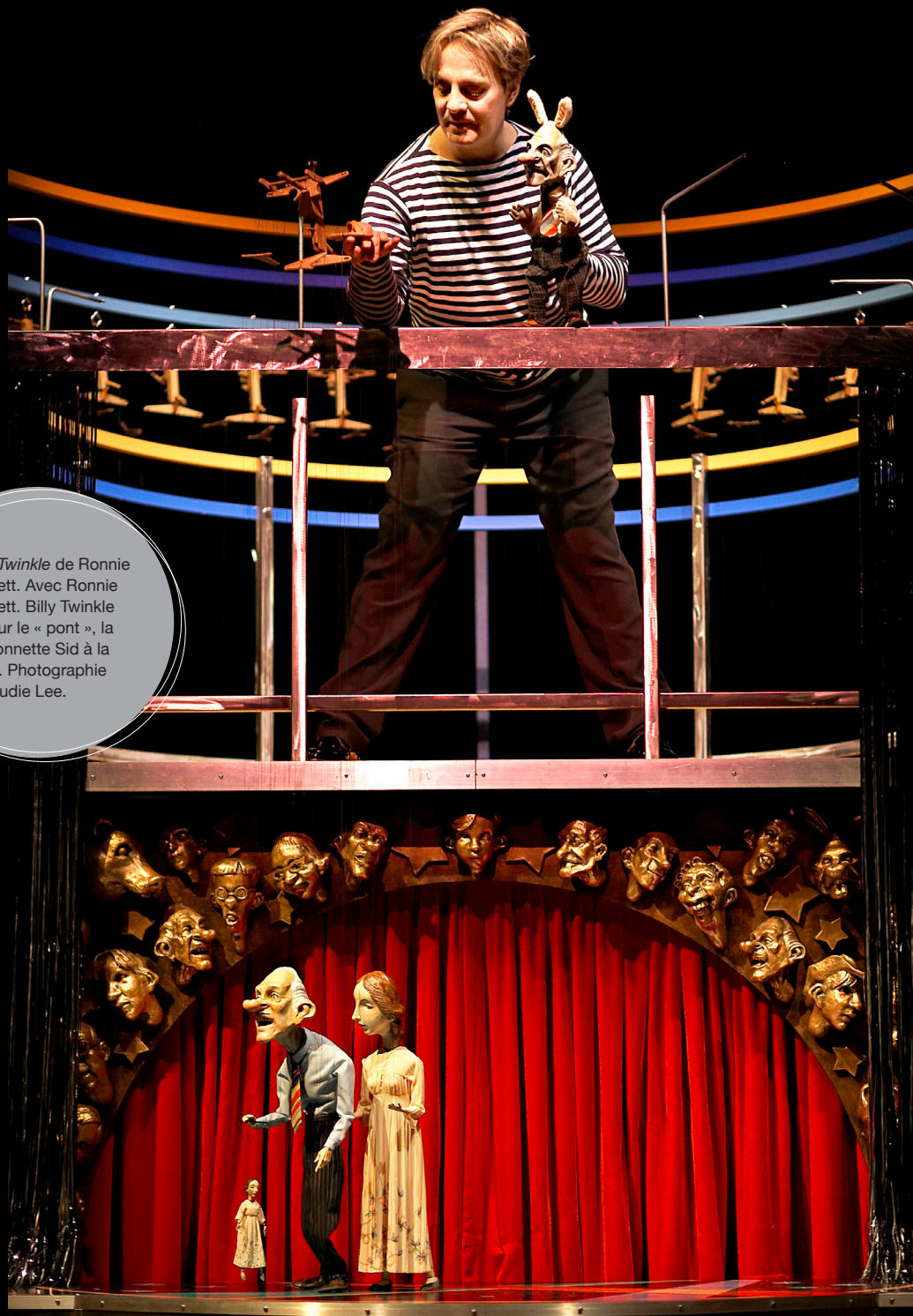
se sont pas gênés pour faire la rencontre de marionnettistes reconnus et pour leur demander d'agir à titre de mentor. Insistant dans un entretien sur le fait que la pièce n'est pas autobiographique, Burkett affirmait qu'il ne s'est jamais rendu à un festival de marionnettes à Détroit quand il avait douze ans, comme Billy le fait dans la pièce : « En fait, j'y suis allé quand j'avais quatorze ans, et c'était à Lansing » (« I actually went when I was fourteen and it was in Lansing », Hutchinson, 2010). Parmi les mentors que Burkett surnomme affectueusement ses « old boys », Martin Stevens fut le principal. Plus connu sous le nom de Steve, c'est à lui que *Billy Twinkle* est dédié. Burkett rend hommage à l'influence de Stevens dans pratiquement tous les entretiens consultés. Et bien que Burkett insiste sur le fait que le personnage de Sid Diamond est un mélange de plusieurs mentors, on pourra se référer à une photographie de Stevens en 1950 (Latshaw, 1978 : 147) pour constater la ressemblance indéniable avec la marionnette de Sid.

8 « Oh God, thank you for this day and all the blessings I have received... It's not been a bad life, God. It's been okay. So thank you, Father in Heaven, for the bounty of thine okay. This isn't the worst time I've ever known, God, no... The worst is not liking puppets anymore. That's the worst, by far. »

9 « To be or not to be, that is the question. »

10 « [...] crossing over into the light ».

*Billy Twinkle de Ronnie
Burkett. Avec Ronnie
Burkett. Billy Twinkle
est sur le « pont », la
marionnette Sid à la
main. Photographie
de Trudie Lee.*



SID. Seulement à moitié!
BILLY. Peu importe¹¹ (*idem*).

Ainsi, les crises des deux personnages sont interreliées. Sid veut que Billy enlève cette marionnette de lapin de sorte qu'il puisse se libérer et mourir. Pour ce faire, Sid doit convaincre Billy de regarder ses marionnettes sous un nouvel angle, de retrouver son amour pour elles, pour ainsi se libérer et vivre¹².

Billy Twinkle a pour sous-titre *Requiem for a Golden Boy*. En ce sens, si on accepte que la pièce est un acte de commémoration et de doléances pour la vie de Billy Twinkle, une question se pose : est-il vraiment mort? La réponse est, je pense, oui (en quelque sorte). Ce n'est pas Billy, en fait, qui s'élance vers sa mort. Je soutiens plutôt que la mort de Billy repose sur un renversement de son statut ontologique. Quand Sid, la marionnette à main, saute du bateau, emportant (naturellement) Billy avec lui, ce dernier réagit comme s'il était dans l'eau : «*Se tordant et haletant comme s'il se noyait... Mais il n'y a pas d'eau, seulement une scène*¹³» (*ibid.* : 19; souligné dans le texte). Confus, Billy se rend compte qu'il n'est pas dans l'océan. Il se trouve en fait dans un théâtre. Le bateau de croisière se dissout alors et devient un simple décor de bateau. La salle s'illumine pour laisser apparaître l'auditoire. Sid annonce alors une nouvelle production : «*En vedette... nul autre que toi-même! Le Billy Twinkle Show. Ta vie, condensée en miniature*¹⁴! » (*ibid.* : 20) Se hissant à nouveau sur scène, Billy et Sid trouvent un théâtre de marionnettes raffiné, rempli de marionnettes de Billy à différents âges ainsi que de diverses personnes significatives :

BILLY. Je ne sais pas ce que nous faisons.
SID. Mais tu l'as déjà fait, Billy. Prends-toi en main et souviens-toi.
BILLY. Me souvenir de quoi, Sid?
SID. D'un vrai petit garçon qui rêvait d'être marionnettiste¹⁵ (*ibid.* : 21).

Sautant du bateau et comprenant qu'il ne s'agit que d'une scène, Billy s'est effectivement jeté hors des limites de la théâtralité cloisonnant le monde du navire de croisière. Supprimer l'ordre inférieur d'un monde fictionnel force la reconfiguration de l'image mentale du monde,

11 «SID. Do you have any idea what it's like being stuck in the middle? / BILLY. Yes, Sid, I do! That's why I'm going to die. / SID. Oh no you're not! If anyone's dying around here, it's me! / BILLY. You're already dead! / SID. Half-dead! / BILLY. Whatever.»

12 Les parallèles avec le film *It's a Wonderful Life* (1946) de Frank Capra sont évidents. Comme Billy, George Bailey est sur le point de sauter d'un pont lorsqu'il est arrêté par un guide surnaturel. Comme Sid, Clarence, l'ange, lui fera faire un voyage autobiographique. Enfin, comme Sid, Clarence est à la recherche d'un salut. À la fin, en récompense pour l'aide apportée à George, Clarence obtient ses ailes.

13 «[...] *writhing and gasping as if drowning... But there is no water, only stage*».

14 «*Starring... you! The Billy Twinkle Show. Your life, condensed and in miniature!*»

15 «BILLY. I don't know what we're doing. / SID. But you've already done it, Billy. So, get a hold of yourself and remember. / BILLY. Remember what, Sid? / SID. A real live boy who dreamed of being a puppeteer.»

un nouveau monde intermédiaire y étant inséré. La pièce commençait avec Billy sur le pont d'un navire appartenant au monde^b – le premier monde fictionnel; le spectacle de cabaret de Billy appartenait, quant à lui, à un monde^c. Bien qu'en général, les limites entre les mondes fictionnels soient d'une manière ou d'une autre perméables à la migration, la frontière permettant le passage du monde^b au monde^a constitue une exception significative en ce qu'elle est imperméable. La réussite d'un déplacement entre le monde^b et le monde^a a pour effet d'effacer le premier degré du cadre fictionnel. Acteurs comme spectateurs sont laissés seuls, comme mystifiés, dans le monde^a, alors que l'événement théâtral dans son ensemble se dissipe. Puisque ce n'est pas ce qui se produit au moment où nous découvrons que Billy et Sid sont toujours des personnages fictionnels dans un théâtre, nous ajoutons un nouveau monde et redéfinissons les mondes que nous connaissions déjà. Ainsi, Ronnie Burkett et le public restent au-dessus de la mêlée dans le monde^a; le monde du théâtre contenant le bateau de croisière comme décor de théâtre se trouve maintenant dans le monde^b; Billy positionné sur le bateau de croisière est relégué au monde^c et ses petits personnages de cabaret vivent dans un monde^d, celui de la mise en abyme, de la fiction créée par un personnage de fiction. Dans cette nouvelle configuration, le Billy du bateau de croisière (Billy^c) possède un statut ontologique équivalent à celui des marionnettes, ce qui lui servira à mettre sa vie en récit. Dans la série des différents Billy que nous rencontrons – Billy à onze ans, Billy à quinze ans, Billy à vingt-cinq ans, Billy à quarante-cinq ans –, le Billy du bateau de croisière (quoique incarné par Burkett) est simplement son expression la plus récente. En fin de compte, ce Billy s'avère aussi une marionnette.

En tant que marionnette, Billy manifeste des qualités ontologiques similaires à celles d'une marionnette. À l'intérieur d'un monde fictionnel, les marionnettes expriment les mêmes qualités qu'un personnage fondé sur un être humain, possédant une existence réelle provisoire; à l'intérieur des limites du cadre fictionnel, leur monde est un vrai monde. Toutefois, dès leur retour au sein du monde réel, les marionnettes fonctionnent davantage comme des accessoires. Quand une pièce se termine, les acteurs de théâtre cessent de jouer leurs personnages fictifs et, pourtant, ils continuent à vivre. Les marionnettes, elles, ne possèdent pas cette existence autonome, antérieure et permanente. Ainsi, lorsqu'une marionnette saute un palier, laissant un monde d'un ordre inférieur pour un monde d'un ordre supérieur, elle cesse d'être animée, devient un non-être et retrouve son statut d'accessoire. C'est ce qui arrive à Billy. À cet égard, le suicide de Billy est réussi : il est mort à l'intérieur du cadre de la pièce¹⁶.

16 Il est intéressant de noter que, structurellement, *Billy Twinkle* inverse le cadre narratif habituel. Normalement, les mondes supérieurs enveloppent les mondes subordonnés – c'est la structure de la mise en abyme. Ces passages entre différents niveaux sont ordonnés séquentiellement dès le début : un premier monde supérieur permet de descendre progressivement vers des mondes subordonnés qui permettent de retourner, ensuite, dans le premier monde. *Billy Twinkle*, au contraire, commence dans un monde intermédiaire, effectue un mouvement ascendant en direction d'un lieu supranaturel pour mieux retourner, finalement, dans le monde subordonné initial.

Contrairement à celle des humains, la dichotomie des marionnettes est bidirectionnelle : le passage de la vie humaine à la mort est irréversible, alors que la marionnette va et vient entre le non-être et l'être. C'est dans ce contexte que Sid se moque de la volonté de Billy de se suicider unidirectionnellement en utilisant la voix même de Billy pour lui faire entendre le monologue vacillant de Hamlet : « Être ou ne pas être ». Plutôt que de sauter vers la mort, Billy saute vers un état liminal de non-être¹⁷. La formulation par laquelle Sid désigne Billy comme un « vrai petit garçon qui rêve d'être marionnettiste¹⁸ » (*idem*) évoque l'image de Pinocchio. Marionnette créée par Carlo Collodi et popularisée par Disney, Pinocchio est le célèbre pantin de bois qui, grâce à la magie, réussit à bouger et à parler par lui-même sans cesser d'être une marionnette. Son désir est de transcender son statut de marionnette et de devenir un « vrai petit garçon », ce qui correspond précisément au défi lancé à Billy : être réellement vivant, devenir plus qu'une simple marionnette animée. Billy, en tant que protagoniste autobiographique de sa vie de personnage de scène, a besoin d'accéder au niveau supérieur pour devenir un sujet autonome.

Avant de sauter du navire, Billy s'adresse à Dieu dans une prière : « Je suis invisible, d'âge avancé et sans aucun défi à relever¹⁹ » (*ibid.* : 13). Paradoxalement, dans sa pièce de cabaret pour marionnettes, Billy (incarné par Burkett) est très visible, performant aux côtés de ses marionnettes. Pourtant, il est très loin d'elles. Ce qu'il manque à Billy, à son âge et au milieu de sa carrière, ce sont des regards attentifs qui le rendraient vraiment visible et pleinement vivant. Ces regards représentent aussi ce que Billy refuse d'offrir à ses marionnettes. La question de la visibilité du marionnettiste et de sa relation appropriée avec ses marionnettes constitue ainsi le point philosophique central du débat entre Sid et Billy. La réponse à cette question est cruciale pour la rédemption de Billy. Sid croit à une connexion personnelle profonde entre la marionnette et le marionnettiste, au point où toutes les marionnettes constitueraient une réflexion autobiographique de l'artiste. Sid accuse Billy de vider ses marionnettes de réelles émotions ou pensées, les dotant uniquement

de l'intelligence et de la parodie... Tu es visible simplement pour le plaisir d'être vu, jeune homme²⁰! Ton attention est loin d'être sur les marionnettes, tu te tiens au-dessus d'elles, tu fais le pitre et tu agis comme un personnage de vaudeville poudré jouant à Dieu. On n'a

17 Plus tard, quand Billy apprendra la mort de Sid, il saura aussi que, lors de son dernier jour de vie, Sid « est sorti du lit, a empilé toutes les marionnettes dans la cour arrière et y a mis le feu » (« got out of bed, piled all the puppets in the backyard and set them on fire », Burkett, 2008 : 75). Seule une destruction totale des marionnettes pouvait tuer leur capacité à continuellement exister. De cette façon, Sid a accordé une mort « humaine » aux marionnettes, le non-être étant devenu leur fin ultime.

18 « [...] a real live boy who dreamed of being a puppeteer ».

19 « I'm invisible. Middle-aged and not even at a crossroads. »

20 L'ouverture du spectacle de Billy, *Stars in Miniature*, met en scène Billy lui-même. Se tenant d'abord dos au public, il lève son bras et tortille ses doigts pour, ensuite, se retourner et faire un clin d'œil aux spectateurs avant de tourner sur lui-même et de présenter la première marionnette.

pas besoin que tu sois Dieu... Il y a déjà un Dieu sur la scène, et ce n'est pas toi. C'est cette satanée marionnette²¹ (*ibid.* : 59)

Ce désaccord entre Sid et Billy à propos de la nature fondamentale de la marionnette est plus amplement développé par le théoricien et historien du théâtre de marionnettes Henryk Jurkowski. Celui-ci voit deux façons de comprendre la nature et la vie de la marionnette qui la distinguent de l'objet. Il affirme que «la marionnette en tant que telle possède *a priori* un caractère. Si le marionnettiste veut accomplir ce dessein, il doit se soumettre à la marionnette. En cela réside le modèle de la relation entre la marionnette "magique" et son marionnettiste. Le marionnettiste sert la marionnette – en d'autres mots, il sert sa magie» (Jurkowski, 1988 : 42). Voilà la philosophie des marionnettes à laquelle souscrit Sid quand il soutient qu'il y a une sorte de divinité dans la marionnette. Contrairement à la marionnette,

l'objet ne possède aucun dessein de jeu : l'interprète doit en inventer un provenant de sa propre imagination. Il ne sert donc pas l'objet, c'est l'objet qui sert l'imagination de l'interprète. C'est pourquoi certains marionnettistes contemporains veulent transformer leurs marionnettes en objets, ce qui prive celles-ci de leurs anciens pouvoirs magiques en les soumettant à l'acteur afin qu'il puisse être le seul créateur sur la scène du théâtre de marionnettes²² (*ibid.* : 41).

Les objets du théâtre de marionnettes peuvent être, en général, des objets courants, sans association directe avec le théâtre de marionnettes, mais l'absence de ressemblance avec l'humain ne constitue pas la limite de leur classification comme objets. Sans cette animation essentielle des marionnettes, ces dernières peuvent être réduites à des objets. C'est sans doute ce que fait Billy avec ses marionnettes. Il ne les traite pas comme si elles étaient vivantes; il les conçoit comme des accessoires. Dans son numéro de cabaret *Stars in Miniature*, Billy met continuellement l'accent sur les qualités matérielles des marionnettes, insistant humoristiquement sur les moments où l'objet entre en contradiction avec sa subjectivité animée. En effet, les marionnettes peuvent aisément faire des choses que les humains ne peuvent pas faire. Une marionnette peut voler, respirer sous l'eau et même retirer sa propre tête. Inversement, il est très difficile pour la marionnette, un pantin actionné par des fils dans ce cas-ci, d'effectuer des gestes humains très simples comme cligner des yeux, remuer la bouche, marcher, manger, boire, enlever ses vêtements ou encore jouer du piano. Les tentatives visant à surmonter ces deux classes d'actions disjointes – celles qui sont

21 «[...] cleverness and parody... You're visible simply for the sake of being seen, pretty boy! Your focus is nowhere near the puppets at all; standing above them, mugging and posturing like a powdered vaudevillian playing God. We don't need you to be God... There's already a God on the stage, and it's not you. It's the goddamn puppet!» George Speaight fait référence aux «dieux au bout des fils» dans le théâtre des mystères anglais datant du XIII^e siècle («gods on strings», Speaight, 1990 : 54).

22 «[...] the object holds no programme of acting: the performer must invent one from his own imagination. So he does not serve the object; it is the object which serves the imagination of the performer. That is why some contemporary puppeteers want to change their puppets into objects, depriving them of their ancient magic power and submitting them to the actor so that he may be the sole creator on the puppet stage.»

faciles pour une marionnette mais difficiles pour un être humain et inversement – fournissent la matière première du théâtre de marionnettes populaire, surtout dans l'esthétique du cabaret de variétés. Chacune des marionnettes du numéro de cabaret de Billy fonctionne précisément de cette façon. Pour ne prendre qu'un exemple, Rusty Knockers est une marionnette *strip-teaseuse* qui, lorsqu'elle retire ses vêtements, dévoile ses articulations et son étrange poitrine en bois. Là se trouve le cœur de la crise autobiographique. Les marionnettes ne vivent pas. Billy, étant devenu une marionnette-objet, ne vit pas lui non plus. Il a besoin de réapprendre la magie intérieure des marionnettes pour être en mesure de les voir comme des êtres vivants, de sorte qu'il puisse à son tour vivre et redevenir visible.

Bien que *Billy Twinkle* ait un aspect autobiographique, le spectacle ne présente aucun coup de théâtre – comme celui de manger un beignet aux pommes. En revanche, une intersubjectivité radicale déplaçant l'interprète autobiographique dans le domaine du vrai prend forme à partir d'une série d'interactions entre les mondes qui rendent graduellement Billy visible. Ce dernier fera trois rencontres avec des marionnettes, contacts qui rendront manifeste une ontologie divisée. Ces marionnettes transcendent leur statut fictionnel et entrent activement dans les mondes supérieurs. Or, fait peut-être plus important encore, Billy est capable de pénétrer dans leur monde. La première marionnette autonome de ce trio à pouvoir s'élever dans les mondes supérieurs est Juliet. Jouant la scène de sa mort, le personnage de Juliet incarne la capacité des marionnettes à osciller entre l'être et le non-être. Après avoir feint sa mort grâce à une potion induisant le sommeil, Juliet trouve à ses côtés Romeo mort empoisonné. Affligée par cette découverte, elle prend la dague de Romeo et se poignarde. Dans le théâtre de marionnettes de Billy, Juliet apparaissait d'abord comme un accessoire (monde^d) tenu par la marionnette Sid (monde^e). Elle se dédouble alors, se dévoilant dans une version agrandie, maintenant manipulée conjointement de haut par Sid et Billy. Ce changement d'échelle démontre un partage ontologique, une première (petite) Juliet étant dans un monde^d et une deuxième (grande Juliet), dans un autre monde^e. Tout en continuant à manipuler la petite Juliet accessoire, Sid assume le rôle de Romeo. Ce faisant, il fait lui aussi l'expérience d'un partage ontologique. Juliet joue alors la scène devant le cadavre de Romeo (monde^f) ainsi que devant « la marionnette sans vie d'un Sid en position assise²³ » (monde^e) (Burkett, 2008 : 69). Le changement d'échelle permet à Sid de devenir véritablement invisible et d'ainsi entrer dans le monde fictionnel inférieur. Sid participe à la scène en reconnaissant une égalité ontologique à sa propre marionnette. Non seulement Sid intervient-il dans la scène avec Juliet en jouant le rôle de Romeo, en s'intégrant donc lui-même dans son monde fictionnel, mais puisque Romeo est mort, Sid assume aussi le rôle du corps mort. Le Sid qui incarne Romeo est, en effet, « mort ». Il est même doublement mort : une première fois dans le monde relativement réel en tant que marionnette inerte et une deuxième fois dans le monde fictionnel au sein duquel Romeo

23 « [...] to the lifeless, seated Sid marionette ».

*Billy Twinkle de Ronnie Burkett.
Sid manipule la petite Juliet ainsi
que Billy avec sa marionnette.
Photographie de Trudie Lee.*



s'est empoisonné. Le vocabulaire métaphorique utilisé par les marionnettistes pour décrire le processus par lequel une marionnette devient vivante tourne autour de l'insaisissable, voire du spirituel. Ils parlent d'un regard ou d'une attention accordée à la marionnette qui permet de diriger l'écoute du public vers elle et de faire croire qu'elle est bien vivante. Dans chacun de ces gestes, quelque chose se transmet du marionnettiste à la marionnette. Ainsi, dans une démonstration extrême du don de soi du marionnettiste, le Sid marionnette donne sa vie pour que Juliet vive. Avec sa prestation d'auto-effacement littéral, Sid donne une leçon à Billy en lui montrant le chemin à prendre pour revenir à la vie.

La deuxième marionnette autonome du trio est Doreen Gray²⁴. Doreen est une passionnée de théâtre de marionnettes, souvent tournée en dérision par Sid et Billy. Sid l'a surnommée, de manière imagée, « l'obséquieuse dilettante²⁵ » (*ibid.* : 55) et « l'insupportable manipulatrice gantée²⁶ » (*ibid.* : 82). Doreen, avec sa marionnette à gaine verte représentant un Jésus crucifié et son tee-shirt « I ♥ Puppets », s'oppose à Billy. Alors que Billy perd son amour des marionnettes, Doreen affiche le sien sur son tee-shirt. Billy a du talent, mais pas d'amour; Doreen n'a aucun talent, mais beaucoup d'amour. Et malgré sa technique épouvantable, les marionnettes de Doreen sont bien vivantes, car elle leur donne de l'attention et les traite comme si elles étaient vraiment éveillées. Bien que Doreen soit elle-même une marionnette de l'échelle des marionnettes autobiographiques, elle se comporte comme une vraie personne et traite Billy comme son égal ontologique. Se tournant vers le haut et regardant à travers le cadre fictionnel, elle peut voir Billy se tenir au-dessus du théâtre miniature :

BILLY. Doreen, comment peux-tu me voir? Je ne suis pas une marionnette.

DOREEN. Mais bien sûr que tu n'en es pas une. Tu es une personne. Et tu sais pourquoi, Billy?

[...]

BILLY. Euh, parce que la Fée bleue m'a ramené à Geppetto et m'a transformé en vrai petit garçon?

DOREEN. Oh! toi mon Billy! Non, c'est parce que Jésus a donné sa vie pour que tu puisses avoir la tienne²⁷ (*ibid.* : 81).

24 Le nom de Doreen Gray est un hommage à Dorian Gray. On peut citer d'autres exemples de remaniements ingénieux de noms célèbres comme Uta Häagen-Daz (*Street of Blood*, 1999), Cleo Payne (*Happy*, 2000) ainsi que Blanche DuBaaa, la brebis (*Ten Days on Earth*, 2006). Ces détournements de noms sont caractéristiques des pièces de Burkett.

25 «[...] obsequious hobbyist».

26 «[...] insufferable mitten-wiggling charlatan».

27 «BILLY. Doreen, how can you see me? I'm not a puppet. / DOREEN. Well of course you're not. You're a person. And you know why, Billy? / [...] BILLY. Uh, because the Blue Fairy brought me back to Geppetto and turned me into a real live boy? / DOREEN. Oh silly Billy! No. It's because Jesus gave his life so you could have yours.»



Billy Twinkle de Ronnie Burkett.
Doreen Gray et sa marionnette
de Jésus sur la croix.
Photographie de Trudie Lee.

Doreen amalgame ici la théologie chrétienne et la théorie du théâtre de marionnettes. Tout comme le marionnettiste donne vie à la marionnette, Sid a donné sa vie pour que Juliet puisse vivre, se plongeant lui-même dans un monde subordonné. Il en est de même pour Jésus qui, passant du supranaturel à la forme humaine avant de retourner à sa forme originale, a donné sa vie pour Billy. Comme l'amour de la Fée bleue pour Pinocchio, l'amour de Jésus (l'amour de Doreen) transforme Billy en «vrai petit garçon».

Malgré leurs différences, tant en taille qu'en caractéristiques ontologiques, c'est paradoxalement Doreen, la marionnettiste, qui donnera une âme à la marionnette Billy avec son attention affectueuse. En raison de ses croyances chrétiennes, Doreen comprend déjà instinctivement le processus par lequel la vie est insufflée aux marionnettes. Elle est ouverte à la circulation de l'*anima*, du monde fictionnel dans le monde réel. Billy se plaint à Dieu d'être invisible; Doreen lui donne sa visibilité. Elle voit en lui une personne, ce qui en fait une personne. Plutôt que d'entrer dans le monde^b (où elle redeviendrait non-être), Doreen demeure une marionnette et l'existence de Billy est divisée entre deux niveaux. Comme pour Sid et Juliet, Billy agit en égal ontologique avec sa marionnette. Il n'est pas encore prêt à laisser tomber son statut supérieur et à intégrer son propre monde fictionnel. Doreen ira alors le chercher et le tirera vers elle.

La troisième et dernière marionnette autonome est Rocket. Dans la transition finale, l'éclairage retourne à celui d'un bateau de croisière la nuit, indiquant que le cadre du théâtre du monde^b a

été dissous et que Billy est retourné à sa position dans le monde^c. Tout en noir, jusqu'aux longs cheveux et aux longs cils, Rocket porte également de grandes ailes scintillantes d'un noir bleuté sur son dos. À l'instar de la marionnette à main Sid, l'apparence et la manipulation de Rocket semblent entièrement indépendantes de la volonté de Billy, ce dernier ne semblant pas savoir qu'il contrôle les mouvements et la voix de Rocket. Le jeune Rocket, aspirant à devenir marionnettiste, a convaincu ses parents de le laisser embarquer sur le navire pour qu'il puisse rencontrer Billy. Comme pour les autres dualités interfictionnelles, la relation entre Rocket et Billy est ambivalente. Sur le plan dramaturgique, Rocket et Billy ont un statut équivalent, les deux étant de vraies personnes dans le monde^c. Rocket, marionnette à fils courts de théâtre de cabaret, est toutefois la seule marionnette de *Billy Twinkle* à être entièrement indépendante. Bien que sa matérialité soit toujours affichée par ses fils, elle n'est pas reconnue; Billy traite Rocket comme s'il était un être pleinement vivant, comme s'il était entièrement autonome. Le dialogue entre Billy et Rocket est une répétition, avec des variations mineures, d'une scène précédente, où Billy rencontre pour la première fois Sid à l'âge de douze ans et le supplie de le prendre comme apprenti. Rocket s'avère ainsi une marionnette qui adhère à la théorie du théâtre autobiographique de marionnettes de Sid, à savoir que les marionnettes sont les avatars de Billy. Rocket est à la fois lui-même et une version améliorée de Billy. Dans ce moment d'intersubjectivité radicale, le temps se replie et la performance fictionnelle de Rocket permet à Billy d'accepter à nouveau le mentorat de Sid dans le temps présent. Alors qu'il avait été rendu visible par Doreen, Billy rend maintenant Rocket vivant. Billy n'a alors plus qu'une seule étape à franchir : laisser tomber sa *persona* du monde^c et retourner à son niveau supérieur^b.

En guise d'éloge funèbre, Billy récite pour Sid l'épilogue de Prospero dans *La tempête* de Shakespeare. Prospero s'apprête alors à quitter son île pour revenir à Naples, mais il est surtout sur le point de se transformer ontologiquement, prêt à laisser tomber son personnage fictionnel pour retourner dans le monde réel. L'île de Prospero correspond au bateau de croisière de Billy; la liberté se trouve sur la terre ferme. Billy est également prêt à faire ce voyage. Il termine donc son projet autobiographique et redevient un sujet singulier au temps présent. Sautant à nouveau hors du navire, Billy échappe au monde^c et se dirige vers son propre monde^b relativement réel, cette fois en réussissant la transition vers sa vie postautobiographique. Avec les applaudissements, les fils de Pinocchio sont coupés et il devient un « vrai petit garçon ».

BAIRD, Bil (1973), *The Art of the Puppet*, New York, Bonanza.

BENNETT, Susan (2006), «3-D A/B», dans Sherrill Grace et Jerry Wasserman (dir.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 33-48.

BURKETT, Ronnie (2008), *Billy Twinkle: Requiem for a Golden Boy*, Toronto, Playwrights Canada.

DOLAN, Jill (2005), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor, Michigan University Press.

HUTCHINSON, Alex (2010), «The Puppet Master and the Apprentice», *The Walrus*, <http://www.thewalrus.ca>

JURKOWSKI, Henryk (1988), «Toward a Theatre of Objects», dans Penny Francis (dir.), *Aspects of Puppet Theatre*, Londres, Puppet Centre Trust, p. 37-44.

KNOWLES, Ric (2006), «Documemory, Autobiology, and the Utopian Performative in Canadian Autobiographical Solo Performance», dans Sherrill Grace et Jerry Wasserman (dir.), *Theatre and AutoBiography: Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, p. 49-71.

LATSHAW, George (1978), *Puppetry: The Ultimate Disguise*, New York, Richards Rosen Press.

LEJEUNE, Philippe (1989), «The Autobiographical Pact», dans *On Autobiography*, trad. Katherine Leavy, éd. Paul John Eakin, Minneapolis, Minnesota University Press, p. 3-30.

SPEAIGHT, George (1990 [1955]), *The History of the English Puppet Theatre*, 2^e édition, Carbondale, Southern Illinois Press.